

JÓZEF HEISTEIN

Wrocław

SREDNIE FORMY PROZY NARRACYJNEJ „ROMANZI BREVI” ORAZ „RACCONTI LUNGHİ”

W literaturze włoskiej dość częste stało się określanie utworów z zakresu prozy narracyjnej mianem „romanzo breve” lub „racconto lungo”. Terminy te spotykamy nie tylko w bibliografiach¹, lecz także w podtytułach książek², a nawet występują one jako tytuły szeregu utworów. Wydaje się celowe dokonanie analizy dla ustalenia przyczyny stosowania takiej terminologii, którą bardzo rzadko można spotkać w literaturze innych krajów.

Pierwsze zetknięcie się z utworami nazywanymi przez autorów lub ich wydawców „romanzo breve” czy „racconto lungo” wywołuje wrażenie, że chodzi tu o terminologię nieokreśloną, dyskusyjną, używaną dla wygody (gdy nie chce się stosować tytułu jednego utworu jako tytułu zbioru), lub nawet jako chwyt reklamowy. Często zresztą te same utwory są różnie kwalifikowane przez autorów. Alberto Moravia zamieścił wszystkie pięć „romanzi brevi” ze zbioru *L'imbroglia*³ w tomie 1 *Opere complete* zatytułowanym *I racconti*⁴. Podobnie Mario Soldati włączył *La verità sul caso Motta* do zbioru *I racconti*⁵, natomiast Carlo Cassola opublikowane utwory zebrał w jednym tomie i nazwał je „romanzi brevi e racconti lunghi”, nie precyzując nazw poszczególnych utworów. Z kolei Natalia Ginzburg w przedmowie do

¹ Por. Bibliografia współczesnych pisarzy włoskich w: G. Pullini, *Il romanzo italiano del dopoguerra*, Milano 1961, Schwarz, s. 455, 462, 463, 465 i in.

² C. Cassola, *Il taglio del bosco. Racconti lunghi e romanzi brevi*, Torino 1959, Einaudi. — A. Moravia, *Romanzi brevi*, Milano 1960, Bompiani. — N. Ginzburg, *Cinque romanzi brevi*, Torino 1964, Einaudi.

³ A. Moravia, *L'imbroglia. Romanzi brevi*, Milano 1935, Bompiani.

⁴ A. Moravia, *I racconti*, Milano 1952, Bompiani.

⁵ M. Soldati, *I racconti. 1927—1947*, Milano 1961, Mondadori, s. 269—414; utwór ten został opublikowany w roku 1941 przez wydawcę Rizzolego.

swojej książki *Cinque romanzi brevi* traktuje nazwy „romanzo breve” i „racconto lungo” niemal jak synonimy⁶.

Dowolne stosowanie tych terminów znajdujemy u wielu krytyków: Francesco Fuscà pisze o *La disubbidienza* Moravii: „questo racconto o romanzo breve”⁷, Euralio De Michelis nazywa nowelami („novelle”) utwory tegoż pisarza zamieszczone w zbiorze *L'imbroglio*⁸, także Alberto Limentani określa te same utwory „novelle o racconti”⁹, Giorgio Pullini uważa *L'amore coniugale* Moravii (ze zbioru *Romanzi brevi*) za „racconto lungo”¹⁰, a o utworze Maria Soldatiego *La verità sul caso Motta* pisze raz „romanzo breve”, innym razem „racconto”¹¹. Różnorodność terminów dotyczy także utworów powieściowych, np. Alberto Limentani nazywa *La noia* Moravii „lungo racconto”¹², a Carlo Bo tym samym terminem określa *Gli indifferenti* tegoż autora¹³.

Należy zaznaczyć, że w dotychczasowej literaturze nie znajdujemy żadnych prób określenia cech gatunkowych „romanzi brevi” ani „racconti lunghi”. Nie widzimy ich ani u pisarzy oznaczających tym mianem swoje utwory, ani u krytyków dokonujących analizy owych utworów, nawet w pracach z zakresu teorii literatury zajmujących się specjalnie zagadnieniem rodzajów literackich. Dla przykładu Moravia, który napisał wiele artykułów, uznając w nich m. in. istnienie gatunków literackich za fakt niezaprzeczalny, ani razu nie wymienił terminu „romanzo breve”. Przy tym jeden artykuł, pt. *Racconto e romanzo*, poświęcił wyłącznie określeniu różnicy między powieścią a opowiadaniem¹⁴. Moravia stosuje tu ciekawe kryteria klasyfikacji gatunków literackich. Podstawą rozróżnienia, zdaniem autora, jest nie struktura utworu (w znaczeniu organizacji treści), lecz sama treść. Wprawdzie w definicji wspomina o strukturze narracji (pisze m. in. „La principale differenza tra il racconto e romanzo è quella dell'impianto o struttura

⁶ Na przykład: „I racconti compresi in questo volume sono stati scritti...” (s. 5); „[...] in verità non era un romanzo (*La strada che va in città*) ma null'altro che un racconto un po' lungo [...]” (s. 12), por. także s. 14, 15, 16.

⁷ Por. F. Fuscà, *La disubbidienza*, „L'Italia che scrive”, październik 1948, s. 177.

⁸ Por. E. De Michelis, *Introduzione a Moravia*, Firenze 1964, *La nuova Italia*, s. 75, 79, 84.

⁹ Por. A. Limentani, *Alberto Moravia tra esistenza e realtà*, Venezia 1962, Neri Pozza, s. 30.

¹⁰ Por. Pullini, *op. cit.*, s. 82.

¹¹ *Ibid.*, s. 280.

¹² Por. Limentani, *op. cit.*, s. 68.

¹³ C. Bo, *Il posto di Moravia nella narrativa d'oggi*, „La fiera letteraria”, 18 III 1951.

¹⁴ Por. A. Moravia, *L'uomo come fine e altri saggi*, Milano 1964, Bompiani, s. 19, 273—278.

della narrazione”), dalej jednak czytamy: „Il più importante di tutti caratteri [del romanzo] è la presenza di quella che chiameremo ideologia, ossia uno scheletro tematico intorno al quale prende forma la carne della narrazione”¹⁵. Następnie pisarz wyjaśnia, że wszystkie inne elementy powieści są pochodnymi ideologii, przede wszystkim fabuła („intreccio”); wprawdzie fabuła może być czasami tylko celem samym w sobie, ale jest to cechą utworów drugorzędnych. W ten sposób, zdaniem Moravii, powieść często rywalizuje z powodzeniem z traktatem filozoficznym lub traktatem moralnym¹⁶.

W opowiadaniu — twierdzi Moravia — postaci pozbawione są ideologii, widziane są w skrócie: miejsce i czas akcji są ograniczone, fabuła najprostsza, czasami zupełnie zanika (wtedy utwory te stają się poematami prozą). Jeśli fabuła jest bardziej skomplikowana, to na podstawie elementów zaczerpniętych wyłącznie z życia, a nie z ideologii; psychologia stanowi wtedy funkcję faktów, nie idei, chwytły artystyczne zaś służą do syntetycznego ujęcia zjawisk, które w powieści wymagają długiej analizy. Moravia uważa przy tym, że zdefiniowanie „opowiadania” jako samodzielnego gatunku literackiego nie jest możliwe, ponieważ istnieje tu nawet większa różnorodność odmian niż w powieści. Dodajmy, że nie rozróżnia opowiadania od noweli, nazywając utwory Bocaccia opowiadaniem („Boccaccio, il maggiore scrittore di racconti di tutti i tempi e di tutti e lunghi”). Warto dodać, że Moravia wprowadza także termin „racconto lungo”, przeciwstawiając go francuskiemu „récit” (bez szczegółowej motywacji). „Racconto lungo” to według niego utwór zawierający postaci i sytuacje prawie jak w powieści, lecz — jak wynika z dalszych wyjaśnień — „pozbawiony ideologii”¹⁷.

Wydaje się dziwne, że tworząc te swoiste teorie gatunków prozy narracyjnej włoski pisarz ani razu nie wymienia terminu „romanzo breve”, odnotowuje natomiast „racconto lungo”, którego w twórczości pisarza nie znajdujemy. Wydawałoby się więc, że autor swoje „romanzi brevi” zalicza do utworów powieściowych. Wnioskowi temu zaprzecza jednak umieszczenie pierwszego zbioru „romanzi brevi” w książce zatytułowanej *I racconti*.

Kryterium ideologicznego zaproponowanego przez Moravię nie należy jednak brać pod uwagę jako podstawy klasyfikacji gatunków literackich, gdyż zawartość ideologiczna może stanowić także cechę innych gatunków, nie należących do prozy narracyjnej. Z drugiej strony definicja „ideologii” podana przez włoskiego pisarza jest w wysokim stop-

¹⁵ *Ibid.*, s. 275.

¹⁶ *Ibid.*, s. 276, 277.

¹⁷ *Ibid.*, s. 278, 273, 274, 273.

niu dyskusyjna, co stworzyłoby dodatkowe trudności przy analizie tego problemu¹⁸.

Szereg krytyków zastanawia się nad istotą krótkich form narracyjnych. Należy do nich Leone Piccioni, który poświęcił całą książkę¹⁹ na udowodnienie istnienia zjawisk określanych przez niego mianem „*narrativa lunga*” i „*narrativa breve*” (stąd inne terminy: „*narratore lungo*”, „*narratore breve*”, „*narratore in lungo*”, „*narrare in breve*”) oraz na śledzenie rozwoju tych form narracyjnych w historii literatury włoskiej, w powiązaniu z literaturą światową.

Zjawisko określane przez Piccioniego mianem „*narrativa breve*” charakteryzuje się przewagą motywów formalnych nad treściowymi; przeciwieństwem „*narrativa breve*” jest dla przykładu powieść w odcinkach („*romanzo d'appendice*”), której cechą stanowi „[...] una brutale messa avanti dei motivi contenutistici in niente assistiti da una grazia formale”. Wynika stąd, że „*narrativa lunga*” mogłaby być tym szczególnym przypadkiem, w którym oba czynniki szczęśliwie są łączone. Piccioni rozpatruje te same zagadnienia także w innej płaszczyźnie, mianowicie „*narrativa breve*” rozwija się w kierunku pionowym („*direzione verticale*”), „*narrativa lunga*” zaś w kierunku poziomym. Zjawiska rozpatrywane w płaszczyźnie poziomej dotyczą obrazów językowych, a pionowe — elementów treściowych („*invenzioni sulla materia*”). Praktycznie kierunek „poziomy” jest cechą dziewiętnastowiecznych metod narracyjnych, „pionowy” zaś awangardowej literatury europejskiej²⁰.

Innym, nie mniej ważnym czynnikiem w analizie problemu jest, zdaniem Piccioniego, język i styl; wynika to z wyżej wspomnianych motywów formalnych. Właśnie zasługą Joyce'a, Prousta i Kafki jest skierowanie prozy narracyjnej w kierunku „[...] la misura breve [...] strenuamente collegata alle ricerche sulla lingua e sullo stile”. Celem „*narrativa breve*” powinno więc być „[...] assaporare i piaceri della invenzione stilistica, le risorse linguistiche e sintattiche, le trovate e le illuminazioni della prosa, [...] facer sostare ad intendere ed a immaginare simboli ed analogia, la parte per il tutto, la possibile ambivalenza delle cose, muovendo dunque mente e memoria ad una sorta di collaborazione”. Jak widać, Piccioni nie rozpatruje zagadnienia „*narrativa breve*” i „*narrativa lunga*” jako zjawisk genologicznych, lecz jako problemy wchodzące w zakres kompozycji i stylu. Należy dodać, że

¹⁸ Problemowi „ideologii” i powieści eseistycznej („*romanzo-saggio*”) poświęcony będzie artykuł w następnym numerze naszego czasopisma.

¹⁹ L. Piccioni, *La narrativa italiana tra romanzi e racconti*, Milano 1959, Mondadori.

²⁰ *Ibid.*, s. 20, 75, 76, 81.

autor wprowadza także terminy „narrare in lungo” oraz „narrare in breve” do poezji („poema come narrativa lunga della poesia”), a nawet do teatru („Certo il primo narratore lungo di grande personalità che l'Italia proponga è Goldoni”) ²¹.

Propozycje Piccioniego, interesujące same w sobie jako elementy studiów nad metodami narracyjnymi, są jednak dyskusyjne, czasem wręcz sprzeczne. Jeśli weźmiemy pod uwagę wielkie powieści dziewiętnastowieczne i dwudziestowieczne, nawet napisane przez autorów, których krytyk nazywa „narratori lunghi” (Tolstoj, Dostojewski, Włosi Svevo i Moravia), na pewno posiadają wiele cech zarezerwowanych dla „narrativa breve”. Rozumowanie Piccioniego doprowadza do paradoksalnych wniosków, np. że Flaubert mógłby się znaleźć „tra i più brevi dei narratori lunghi”. Konsekwencją rozważań krytyka jest zróżnicowanie terminów „romanzieri” i „narratore”, zwykle używanych zamiennie (trudno w literaturze włoskiej znaleźć przykład powieściopisarza, który nie pisałby opowiadań, w związku z czym każdy „romanzieri” był jednocześnie „narratore”, jeśli nazwę „romanzieri” stosować tylko do powieściopisarzy, a „narratore” — do autorów różnych gatunków prozy narracyjnej), gdy więc autor pisze o Moravii „il caso più dotato del più romanziere tra i narratori” — nie wiemy już, czy utwory należące do „narrativa breve” mogą być nazywane powieściami ²².

Pewne próby mające na celu określenie cech „romanzo breve” znajdujemy także u innych krytyków. Dla Euralia De Michelis powieść („romanzo lungo”) różni się od „romanzo breve” zakresem fabuły; pisze on: „Romanzi brevi — cioè non lunghi da tentare lo scrittore a un intreccio di troppa machinosità, che non potrebbe dominare, tuttavia lunghi abbastanza da appoggiarli esplicitamente al giuoco d'intreccio” ²³. Alberto Limentani stara się podać cechy charakterystyczne „romanzo breve”, przyjmując zasadniczo kryterium ideologiczne: „Il romanzo breve [...] è forma espressa da una condizione di crisi, il prodotto di una società che non ha ragioni e materiali per edificare con maggiore slancio e maestosità” ²⁴. Także Giacomo Debenedetti jest zdania, że „romanzo breve” to właśnie „romanzo di una crisi” ²⁵.

Przytoczone wyżej uwagi dotyczące poglądów Moravii oraz niektórych włoskich krytyków dadzą się zreasumować w trzech punktach:

²¹ *Ibid.*, s. 69, 30, 20, 54.

²² *Ibid.*, s. 30, 34, 103.

²³ De Michelis, *op. cit.*, s. 73.

²⁴ Limentani, *op. cit.*, s. 44.

²⁵ G. Debenedetti, *Saggi critici*, Milano 1955, Mondadori, s. 116.

1. Pisarze i krytycy włoscy nie przykładają wagi do ścisłej nomenklatury utworów z zakresu prozy narracyjnej. 2. Istnieją tendencje określenia istoty gatunków prozy narracyjnej z punktu widzenia zawartości ideologicznej (Moravia), a także z uwzględnieniem wpływu warunków społecznych na twórczość literacką (Limentani, Debenedetti). 3. Inne zasady klasyfikacji gatunków prozy narracyjnej dotyczą sposobu przedstawienia treści, a głównie metod narracyjnych (Piccioni) oraz zakresu fabuły (De Michelis). Powyższe próby nie dają jednak dostatecznej podstawy do wyraźniejszego określenia zjawisk literackich noszących w literaturze włoskiej nazwy „romanzo breve” i „racconto lungo”.

Zagadnienia średnich form prozy narracyjnej w ogóle nie mają bogatej literatury, i to nie tylko w takich krajach, jak Francja i Włochy, gdzie zagadnienia rodzajów i gatunków literackich nie należą do głównych przedmiotów badań literackich. Nie znajdziemy wzmianki o tego rodzaju formach w *Theory of Literature* Warrena i Welleka, mało pisze się na ten temat w literaturze polskiej. M. R. Mayenowa w *Poetyce opisowej* dzieli prozaiczne utwory epickie na dwie kategorie: utwory o małej objętości, czyli nowelistyczne, i utwory dużych rozmiarów — powieści²⁶. W *Zarysie teorii literatury* autorzy zaliczają do ważniejszych gatunków epickich nowelę, powieść i epos, traktując opowiadanie jako odmianę noweli. Stwierdzają jednak przy tym, że istnieją opowiadania o szerzej zarysowanej fabule, nawet z sytuacjami nie związanymi bezpośrednio z wątkiem głównym; istnieją także nowele zbliżające się do formy powieściowej (np. *Córka kapitana* Puszkina czy *Wierna rzeka* Żeromskiego — utwór nazywany czasami opowieścią²⁷).

Zdaniem Henryka Markiewicza — w prozie fabularnej określenia gatunkowe są raczej określeniami rozmiarów; zwraca on uwagę na fakt, że w literaturze polskiej nie ma określenia dla form średnich, odpowiadających rosyjskiemu terminowi „powieść”²⁸. Jednak definicja średnich form epickich sformułowana przez Timofiejewa obejmuje swym zakresem szeroki krąg utworów; „romanzi brevi” stanowiłyby w nich zaledwie pewną grupę. Rosyjski uczony stwierdza, że „powieść” jako typowa forma średnia różni się od opowiadania tym, iż zawiera szereg epizodów skoncentrowanych wokół postaci głównej, składających się na pewien okres życia człowieka (w odróżnieniu od małych form, pokazujących człowieka w określonym momencie życia, i od wiel-

²⁶ Por. M. R. Mayenowa, *Poetyka opisowa*, Warszawa 1949, s. 222.

²⁷ M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1962, s. 340, 345.

²⁸ H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1965, s. 159.

kich form epickich, przedstawiających wszechstronnie całe życie człowieka w jego najbardziej skomplikowanych przejawach i w powiązaniu z innymi ludźmi²⁹). Przyjmując te kryteria form średnich, należałoby niemal wszystkie utwory Moravii do nich zaliczyć, gdyż nie zajmują się prawie nigdy całym życiem człowieka, ale tylko pewnym określonym wycinkiem tego życia.

W okresie międzywojennym problematyką krótkich i średnich form epickich zajmował się Eugeniusz Kucharski³⁰. Omawiając utwory przerastające strukturę noweli, proponuje wprowadzenie dwóch terminów: 1. szkic powieściowy — gdy pewne części lub składniki zostały tylko naszkicowane, a nie w pełni rozwinięte; 2. fragment powieściowy — gdy zawartość utworu jest w pełni rozwinięta, ale pomyślana jako urywek jakiejś wyimaginowanej całości. Przy określaniu istoty utworu decydowałyby, zdaniem Kucharskiego, nie jego cechy zewnętrzne, lecz wewnętrzna forma organizacji utworu, a głównie system wątków i motywów.

Wydaje się, że z rozważań o poetyce „romanzi brevi” i „racconti lunghi” należałoby wyłączyć kwestie dotyczące: 1. rozmiarów utworu, a więc także określenia w rodzaju „utwory o małej objętości” lub „utwory dużych rozmiarów” — takie określenia z istoty swej nie mogą być precyzyjne, a ponadto najczęściej rozmiary utworu są funkcją jego struktury; 2. zawartości ideologicznej — problem ten nie może stanowić kryterium wyróżniającego, ponieważ dotyczy w tym samym stopniu różnych gatunków epiki.

Pozostałyby więc zagadnienia dotyczące głównie struktury (w znaczeniu układu zawartości lub wewnętrznej organizacji treści³¹). Trzeba podkreślić, że ogromną trudność w tego rodzaju analizie stanowi nieokreśloność reguł dotyczących struktury powieści, a także brak tzw. wzorca gatunkowego powieści, będącego punktem odniesienia dla porównań (jak np. *Il falcone* Boccaccia — dla noweli). W związku z tym analiza może objąć jedynie porównania z krótkimi formami epickimi, jak nowela i opowiadanie, oraz z powieścią tzw. tradycyjną, której głównymi elementami struktury są wielowątkowa fabuła oraz rozbudowane tło przedstawionych zdarzeń, czyli tzw. tło epickie³².

„Romanzi brevi” i „racconti lunghi” na pewno nie są nowelami, gdyż nie charakteryzują się zwięzłością, wyraziście zarysowaną kompozycją, dramatyczną konstrukcją fabuły, najczęściej jednowątkowej, bra-

²⁹ L. I. Timofiejew, *Teorija literatury*, Moskwa 1948, s. 341—343.

³⁰ E. Kucharski, *Poetyka noweli*, „Pamiętnik Literacki” 1936, s. 312—316.

³¹ Por. H. Markiewicz, *Sposób istnienia i budowa dzieła literackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1962, z. 2.

³² Zob. *Zarys teorii literatury*, s. 352.

kiem elementów opisowych (statycznych)³³. „Romanzi brevi” i „racconti lunghi” nie są także opowiadaniem, jeśli terminem „opowiadanie” obejmujemy utwory również o fabule jednowątkowej, lecz bez wyrażenia zarysowanych konturów kompozycyjnych, ze skłonnością do budowy dygresyjnej i epickiej rozlewności³⁴.

W słowniku „Zagadnień Rodzajów Literackich” (por. przypis 33 i 34) pod hasłem „opowiadanie” czytamy o odmianach opowiadań, które m. in. charakteryzują się: 1. tym że stanowią już nie ciągi wydarzeń, ale ciągi analiz i refleksji, przerywane epizodami; 2. rozwlekłym rozpatrywaniem rejestru faktów i spostrzeżeń; 3. różnymi formami narracji, często przedstawiającej tok świadomości poza kategorią czasu. Jeśli do tego dodamy fabułę o większej liczbie wątków lub też jednowątkową, lecz z szerzej zarysowanym tłem epickim, otrzymamy utwór, który nie jest już opowiadaniem, ale nie jest też powieścią o tradycyjnej strukturze. Mamy więc do czynienia z formami epickimi o strukturze podanej w cytowanej definicji „szkicu powieściowego”. Skala szkiców powieściowych jest bardzo rozległa: od utworów o strukturze zbliżonej do opowiadania do charakteryzujących się strukturą niemal powieściową. W tej skali mieszczą się wszystkie utwory, które w literaturze włoskiej noszą nazwę „romanzi brevi”, a także „racconti lunghi” (pod warunkiem, że te ostatnie w sposób wyraźny przerastają tradycyjną strukturę opowiadania), w rosyjskiej — „powieść”, w niemieckiej — „Kurzroman”, w polskiej — „opowieść”.

Niejednolitość struktury obserwujemy w utworach różnych pisarzy, a także w różnych utworach tych samych pisarzy. Weźmy dla przykładu pod uwagę utwory pierwszego zbioru „romanzi brevi” Moravii pt. *L'imbroglia*. Pierwszy utwór zbioru, *La provinciale*, zbliża się do struktury powieści. Jest zasadniczo jednowątkowy, gdyż fabuła zawiera ciąg zdarzeń dotyczący przede wszystkim Gemmy Foresi, ale autor tak rozbudowuje opisy postaci, których działalność wywiera wpływ na losy bohaterki, że otrzymujemy szereg dalszych wątków, co prawda nie rozbudowanych, np. historia matki Gemmy, rodziny Paola, Elviry Coceanu. Ponadto utwór ten posiada dość szeroko rozbudowane tło epickie; pisarz nie tylko opisuje miasteczko, w którym przeważnie toczy się akcja, ale także i jego atmosferę, zarysowując tło społeczno-obyczajowe przedstawionych zdarzeń.

Pozostałe utwory tego zbioru są bardziej zbliżone do struktury opowiadań, gdyż autor nie zajmuje się wiele opisem tła zdarzeń i ope-

³³ Por. „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, tom 4, z. 1(6), słownik, hasło *nowela* przygotowane przez T. Cieślíkowskią.

³⁴ *Ibid.*, hasło *opowiadanie*.

ruje głównie jednym wątkiem, chociaż w różny sposób realizowanym. W *L'architetto* zawiera on rozwijającą się równolegle historię kilku postaci, mianowicie „trójkąta” Silvio — Amelia — Mancuso, na który oddziałują wyraźnie losy matki Amelii, pani De Cherini. *La tempesta* jest najbardziej zbliżona do tradycyjnego opowiadania, w *L'imbroglia* zaś pisarz operuje ciągiem epizodów, należących wprawdzie do wątku bohatera, ale z tym wątkiem bardzo luźno związanych (np. wizyta Gianmarii u wuja Mattii).

Jeszcze bardziej zróżnicowany jest drugi zbiór Moravii, zatytułowany *Romanzi brevi*. Wiele cech powieści sensacyjnej, ze splotem dużej ilości wątków, posiada *La mascherata*: losy Teresa i jego miłości do Fausty, prowokacja zorganizowana przez Cinca i Perra dla podniesienia znaczenia policji i jej szefów, „rewolucyjna” organizacja Perra i Saveria, amory Fausty i Sebastiana, Fausty i Dorotea, zaloty podstarzałej księżnej Goriny i jej młodej pokojówki Justyny. Akcję utworu cechują ponadto niezliczone perypetie oraz zaskakujące rozwiązania.

Agostino posiada dość rozbudowane tło epickie; autor nie tylko przedstawia atmosferę mieszczańskiego domu matki bohatera, ale przy pomocy krótkich epizodów rozszerza wiedzę czytelnika o środowisku (np. w spotkaniu Agostina z jego rówieśnikiem Pierem i ojcem Piera). Ponadto przenosi często akcję do środowiska biedoty, w którym Agostino zdobywa „wiedzę” o życiu. W zwartej kompozycji pisarz stosuje w zasadzie jeden wątek, świadomie unikając komplikowania fabuły; świadczy o tym chociażby historia znajomości matki Agostina i jej kochanka, której fragmenty podane są tylko w ścisłym związku z przeżyciami młodego bohatera i nie posiadają ani początku, ani zakończenia.

Na innej zasadzie zbudowany jest utwór *La disubbidienza*. Posiada on jeden wątek, i to nikły fabularnie, oraz słabo rozbudowane tło zdarzeń. Natomiast autor operuje głównie refleksjami bohatera, wyrażającymi jego stosunek do zdarzeń, utożsamianymi ze stosunkiem do świata. W *L'amore coniugale* miejsce analizy bohatera zajmuje autoanaliza narratora, której główny wątek stanowi miłość jego do Ledy i jego małżeńskie perypetie. Zagadnienie twórczości literackiej jest jak gdyby wątkiem w wątku, a ponadto z wątkiem głównym wiąże się bezpośrednio historia romansu Ledy z fryzjerem Antoniem. Tło epickie utworu jest fragmentaryczne, opisy dotyczą w większym stopniu środowiska małomiasteczkowego, w którym przebywa fryzjer, niż odizolowanego od otoczenia domu obojga bohaterów.

Taką samą różnorodność struktury obserwujemy w zbiorach Carla Cassoli i Natalii Ginzburg. *Il taglio del bosco* Cassoli nie zawiera właściwie fabuły. Cały utwór polega na przedstawieniu refleksji Gugliel-

ma, ograniczonych i zwięzłych na początku i nabierających szerokiego oddechu w miarę rozwoju wydarzeń. Refleksje o samotności i o losie mężczyzny, któremu niedawno zmarła żona, prezentowane są na tle dość dobrze zindywidualizowanej grupy drwali podczas kilkumiesięcznej wspólnej pracy, przy czym w zmienności nastrojów dużą rolę odgrywa leśny pejzaż.

Nie ma także rozwiniętej fabuły w innych utworach Cassoli, np. *La casa di Via Valadier* oraz *I vecchi compagni*. Jest tam wiele wątków nie rozbudowanych, które stwarzają wrażenie chóru na wiele głosów. Przedstawiają one środowisko socjalistów i komunistów w okresie faszyzmu i bezpośrednio po zakończeniu wojny. Nawet w *La casa di Via Valadier* — utworze opublikowanym poprzednio w zbiorze opowiadań³⁵, kilka wątków jest szerzej rozbudowanych (np. związane z losem pani Tuzzi, adwokata Franzoni i jego syna Leonarda) niż w drugim utworze, uważanym za powieść³⁶, chociaż w *I vecchi compagni* występuje znacznie więcej postaci.

Na innej zasadzie zbudowane są utwory Natalii Ginzburg ze zbioru *Cinque romanzi brevi*. Tutaj mamy wiele wątków krzyżujących się nieustannie i tworzących w rezultacie szeroki obraz życia rodziny mieszczańskiej za czasów faszyzmu i po jego upadku (np. w utworach *La strada che va in città* oraz *Le voci della sera*). I w tych utworach występuje swego rodzaju „chóralność”, która nie pozwala na uwypuklenie postaci, wokół której rozwijałby się wątek główny. Dzieła Natalii Ginzburg charakteryzuje przy tym duże nagromadzenie toków zdarzeniowych, dynamiczność akcji, brak partii opisowych. Ta tendencja do syntetyczności narracji widoczna jest szczególnie w *Le voci della sera*, gdzie dialogi często nie są przytaczane w całości: narrator ogranicza się do cytowania wypowiedzi jednej postaci bez uwzględniania odpowiedzi. W ten sposób na niewielu stronach owych „romanzi brevi” autorka przedstawia materiał treściowy zwykle charakteryzujący gruby powieściowy tom.

Jak wynika z powyższej analizy, w „romanzi brevi” i „racconti lunghi” nie da się ustalić systemów jednolicie działających, mieszczących się w ukształtowanych rygorach gatunkowych. Dopuszczają one wiele możliwych kombinacji, które w zależności od tematu, dramatyzmu, napięć, walorów społecznych i moralnych mogą się rozwijać w jednym z określonych kierunków — jak np. sytuacja zewnętrzna, introspekcja, zaostrzony konflikt, nasycenie komentarzem, prezentacja

³⁵ C. Cassola, *La casa di Via Valadier (due racconti)*, Torino 1956, Einaudi.

³⁶ Książka została opublikowana w 1953 r. przez wydawcę Einaudiego. W cytowanej bibliografii Pulliniego (*op. cit.*, s. 459) wszystkie książki, które nie były publikowane jako powieści, mają swoje podtytuły.

przez działanie. Obserwując tę zdolność rozwijania się w różnych kierunkach, dochodzimy do wniosku, że bardziej równomierne rozłożenie i rozbudowanie jak największej ilości składników mogłoby zbliżyć tę formę literacką do formy powieściowej. Tym samym można by uznać za uzasadnione twierdzenie, że „romanzi brevi” i „racconti lunghi”, w których przeważają składniki struktury powieściowej, są współczesną formą szkicu powieściowego.

Termin „szkic powieściowy” powstał na specjalnym etapie rozwoju powieści, kiedy wymagała ona bogatego rozbudowania dużej liczby wątków i motywów. W związku z tym szkic powieściowy był konstrukcją polegającą głównie na skoncentrowaniu się na jednym wątku i zaznaczeniu możliwości innych wątków bez ich wskazywania³⁷. W „romanzo breve” (a także w utworach nazywanych „racconti lunghi”, chociaż zbliżonych strukturą do „romanzi brevi”) można zaobserwować nieco inne zjawisko: poboczne wątki i motywy nie są rozwinięte, ale jednak wyraźnie zaznaczone. Widać więc tendencje autora do operowania światem powieściowym, ale ograniczonym. Wynika stąd, że świat „szkicu” zawarty jest w obrębie struktury powieści, która narzuca mu odpowiedni kształt, ale sam szkic tej struktury nie posiada. Inaczej mówiąc, w „romanzo breve” szkicowość jest strukturą zasadniczą i wybiega ona ku strukturze powieściowej.

Jeśli szkic powieściowy w rozumieniu Eugeniusza Kucharskiego zawierał elementy porównywalne do przyjętej struktury powieści z przełomu XIX i XX w., to analogicznie można rozpatrywać „romanzi brevi” (i „racconti lunghi” o strukturze zbliżonej do „romanzi brevi”) w odniesieniu do powieści współczesnej, charakteryzującej się większym rozluźnieniem struktury, bardziej zróżnicowanymi proporcjami w stosowaniu elementów na nią się składających. Zmieniwszy więc strukturę w stosunku do powieści tradycyjnej, powieść współczesna zmieniała także strukturę w swoich częściach.

³⁷ Dane te odtworzono na podstawie notatek profesora Uniwersytetu Wrocławskiego Jana Trzynadłowskiego z cyklu wykładów prof. Kucharskiego w Uniwersytecie Lwowskim w latach 1937/38 oraz 1938/39; tytuł wykładów: *Powieść i nowela. Geneza i rozwój form powieściowych*. Typowe cechy szkicu powieściowego prof. Kucharski analizował głównie na przykładzie utworu W. Sieroszewskiego pt. *Risztau*.

FORME MEDIE DELLA NARRATIVA
„ROMANZI BREVI” E „RACCONTI LUNGI”

RIASSUNTO

Nella letteratura italiana incontriamo spesso una terminologia raramente presente in altre letterature. Si tratta dei termini „romanzi brevi” e „racconti lunghi” che figurano non soltanto nelle bibliografie, ma anche come titoli e sottotitoli di molti libri (per esempio *Romanzi brevi* di Alberto Moravia, *Cinque romanzi brevi* di Natalia Ginzburg).

L'uso di questi termini da parte di scrittori e soprattutto di critici suscita l'impressione che si tratti di una terminologia non ben definita e discutibile. Persino gli autori ed i critici sono spesso incerti nel servirsi di tali termini.

Nei saggi letterari non troviamo che di rado tentativi per definire i tratti specifici dei „romanzi brevi” e dei „racconti lunghi”. Alberto Moravia, autore anche di „romanzi brevi”, scrisse un articolo per stabilire la differenza tra il romanzo ed il racconto. In quest'articolo l'autore usa i criteri assai interessanti per la classificazione dei generi letterari. La base della differenziazione, secondo Moravia, sarà non la struttura dell'opera, intesa come organizzazione interna dell'opera, ma il contenuto, o meglio quell'elemento del contenuto che lo scrittore italiano definisse „ideologia”. Appunto l'ideologia è il fenomeno che „fa di un romanzo un romanzo”. Nel racconto, invece, i personaggi non sono ideologici o sono visti di scorcio. Sembra strano che in questa teoria dei generi della narrativa Moravia non ricorre mai al termine „romanzo breve”, ma a quello di „racconto lungo”, determinando così un genere che non si trova nella sua opera.

Ci sembra che il criterio ideologico non possa essere considerato come principio di classificazione dei generi letterari, perché il contenuto ideologico caratterizza diversi generi letterari, non tutti appartenenti alla narrativa.

Leone Piccioni ha consacrato tutto un libro (*La narrativa italiana tra romanzi e racconti*) per dimostrare l'esistenza di ciò che chiama „narrativa breve” e „narrativa lunga”. La „narrativa lunga”, secondo Piccioni, è fondata su una sistemazione di durata, mentre la dimensione della „narrativa breve” è quella dell'avventura lirica. In altre parole, la „narrativa lunga” è rivolta orizzontalmente e concerne le invenzioni sulla materia, invece la „narrativa breve” svolgendosi in direzione verticale, concerne le immagini del linguaggio. Praticamente la direzione orizzontale riflette il modo di narrare ottocentesco, quella verticale — la letteratura dell'avanguardia europea. Dunque il Piccioni non analizza il problema della narrativa lunga e breve come problema della „genologia” (la parte della teoria letteraria che si occupa dei generi letterari), ma come problema di composizione e di stile.

Nella critica italiana esistono anche altri tentativi di determinare la natura dei „romanzi brevi”: Giacomo Debenedetti e Alberto Limentani li considerano come „romanzi di una crisi”, e secondo Euralio De Michelis, la distinzione tra il romanzo („romanzo lungo”) e il „romanzo breve” consiste nell'ampiezza dell'intreccio.

Le forme narrative intermedie fra racconto e romanzo non sono spesso esaminate e questo non soltanto nei paesi come Francia e Italia, dove i problemi dei generi letterari non appartengono agli elementi più importanti dell'analisi di una opera letteraria. Nei manuali polacchi (*Poetyka opisowa — La poetica descrittiva* di M. R. Mayenowa, *Zarys teorii literatury — Compendio della teoria*

letteraria di Głowiński e altri) la classificazione dei generi della narrativa dipende dalla dimensione dell'opera o dall'ampiezza dell'intreccio. Il noto teorico della letteratura Henryk Markiewicz considera la natura delle forme narrative anche in funzione della dimensione, ma richiama però l'attenzione sul fatto che nella letteratura polacca non esiste un termine per determinare le forme „medie” (cioè intermedie tra romanzo e racconto), corrispondente al termine russo „po-vest”. Tuttavia la definizione delle forme narrative medie formulata dal teorico russo Timofieiev è fondata su altri principi. Lo studioso russo considera come criterio di classificazione il periodo della vita dell'eroe presentato nella opera.

Nel periodo fra le due guerre lo studioso polacco Eugeniusz Kucharski, discutendo delle opere che superano la struttura della novella, propose due termini: 1. „szkic powieściowy” (schizzo di romanzo) — quando soltanto alcune parti o componenti della struttura del romanzo sono schizzate ma non sviluppate interamente, e 2. „fragment powieściowy” (frammento di romanzo) — quando il quadro generale dell'opera è interamente sviluppato ma concepito come un frammento di una entità immaginata. Dunque nella determinazione dei generi narrativi, secondo Kucharski, non decidono i tratti esterni, ma la forma interna dell'organizzazione dell'opera (ossia la struttura) e i suoi elementi più importanti — il sistema delle trame e dei motivi.

L'analisi di diversi „romanzi brevi” e „racconti lunghi” dimostra che la maggioranza di essi supera la struttura tradizionale della novella o del racconto (come genere narrativo ben distinto) ma non ha tutti gli elementi della struttura tradizionale del romanzo. I „romanzi brevi” e „racconti lunghi” ammettono innumerevoli combinazioni, che in dipendenza dai valori sociali e morali, dai soggetti, dalla drammaticità, possono svilupparsi in una direzione determinata: situazione esterna, introspezione, conflitto inasprito, commenti continui e numerosi, caratterizzazione per mezzo dell'azione. Lo sviluppo delle diverse componenti e il loro collocamento più uniforme avvicinerebbe questa forma letteraria al romanzo. Dunque i „romanzi brevi” e i „racconti lunghi” (nei quali prevalgono le componenti della struttura del romanzo) costituiscono una forma moderna dello „schizzo di romanzo”.

Se lo „schizzo” analizzato dal Kucharski aveva componenti comparabili alla struttura del romanzo tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento, analogamente i „romanzi brevi” o „racconti lunghi” possono esser analizzati in relazione al romanzo moderno, che è caratterizzato da una struttura più libera e dalla mancanza di proporzione tra le varie componenti. E per concludere: in analogia con il romanzo moderno anche le forme narrative medie hanno modificato la loro struttura.

Józef Heistein